

marcel bačić

na rubu ekspresionizma

*Odnosi se prema doživljaju
kao krik spram boli.*

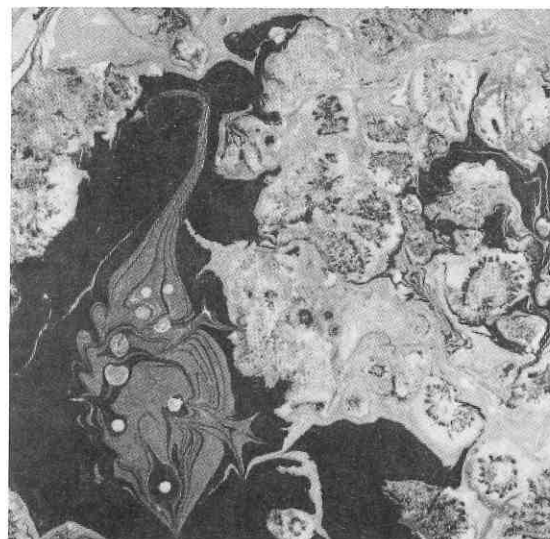
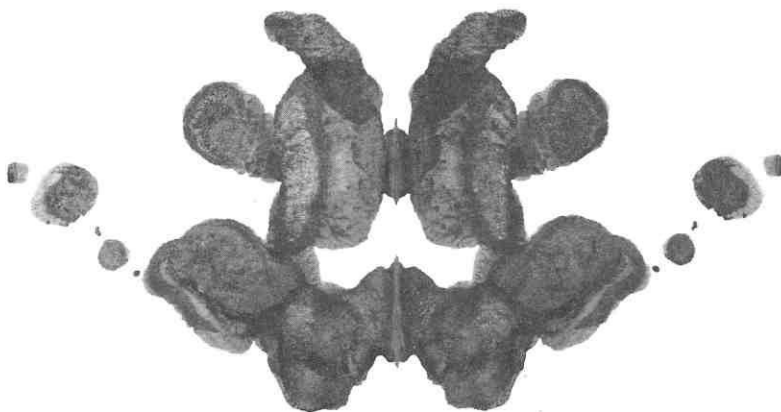
Wittgenstein

Nakon što je Erwin Panofsky interpretirao perspektivu kao simboličku formu, u znanosti o umjetnosti uvriježilo se mišljenje da je prikazivanje pitanje *konvencije*. Uvjerljivost nekog prikaza, neke slike, ovisila bi dakle o poznavanju *metode prikazivanja*, renesansnu centralnu perspektivu i Merkatorovu kartografsku projekciju dijeli od zbilje jednak metodološki razmak. Gombrich ga je shvatio kao inačicu opće logike znanstvenog istraživanja, začudivši se, uzgred, kako osporena izravnost vizuelna odraza nije ujedno pokolebala i uvjerenje o izravnosti „psihičkog” izraza.

Ekspressionizam se etimologijom veže uz veoma rasprostranjeno poimanje umjetnosti koje je uoči ekspresionističke epohe u naslov sazeo Croce: „Estetika kao nauk o ekspresiji”. Croceov(ski) je „izraz” najlakše prepoznati kao *povreda konvencije*, prekršaj pravila nekoga književnog roda primjericice; bez otklona od ustaljena reda *izraz* bi za kritičku recepciju po svojoj prilici ostao tajna, premda, istini za volju, u kritici na račun teoretske tajnovitosti uglavnom i živi.

Izraz je svakako stariji (i „dublji”) od *odraza*. Ono što Grci nazivahu *mimesis*, a Latini prevedoše s *imitatio*, izvorno nije bilo reproduciranje vanjštine, nego *izražavanje* nutrine. Bilo je *ekspresija*, više nalik činu glumca nego kopista, proishodilo je iz „akustičke naravi duše”, kako je poslije kazao Novalis – i u likovnim se umjetnostima *nije* primjenjivalo. *Vizuelnom* oponašanju još Aristotel pridaje skromno mjesto: „Ritmovi i melodije po svojoj su unutarnjoj naravi odrazi gnjeva i blagosti, odvažnosti i umjerenosti, kao i njihovih suprotnosti. Ono što zamjećujemo drugim osjetilima, primjericice dodirrom i okusom, nisu odrazi. Iznimka je vid; jer oblici imaju i značajke odraza, *premda veoma slabe*.” Čini se, međutim, da se diskusija o oponašanju vodila između polova u kojima danas teško otkrivamo ekspresivni impuls: između prirode i konvencije. „Neekspresivna” renesansa nije ih smatrala polarnostima, nego neravnopravnim komplementarnostima: samo ondje gdje se nije mogla oponašati antika oponašala se priroda. Nazočnost potonje legitimirana je nominalističkim *intuitusom*, zornom spoznajom koja je u Ducciovo i Giottovo vrijeme premjestila i sliku iz pojmovne idealnosti u vizuelnu realnost. Fascinacija distancom kulminirala je potom, preko raznih inačica perspektive, u Newtonovoj geometrijskoj optici i fotografskom aparatu.

Znači li to da je prednominalistički srednji vijek bio *ekspresivniji*? Na modernog je gledaoca tako djelovao. Klee je „kao ukopan” znao stajati „pred nekim starim izražajnim Spasiteljem”, dok ga je Michelangelova Pietà iz Petrove crkve „netragom mimoišla”. „I djeca to mogu, i mudrost je u tome što to i ona mogu” – mislio je na opću likovnu izražajnost i gotovo ponovio riječi teoretičara Owena Jonesa, koji je oko sredine prošlog stoljeća šokirao viktorijske Engleze skladno tetoviranim glavama novozelandskih urođenika:



„Želimo li zdravije odnose, moramo postati poput male djece ili divljaka; moramo odbaciti sve preuzeto i umjetno te tražiti i vraćati se prirodnim instinktima.“ Kleuu prisposodiv umor spram naslijeđeno neospornim vrijednostima nagoviješten je već Schopenhauerovim deklariranim gubitkom afiniteta za Rafaelovu „Sikstinsku Madonu“, kao što se u filozofovim „budističkim“ sklonostima može nazreti paralela sa Jonesovim etnografskim utjehama – za odštetu je Gauguin udove tahićanske kraljice Maraū vidio kao stupove hrama, trokut njezinih ramena i glave podsjetio ga je na simbol Svetoga Trojstva, a u žalopojkama za preminulim polinezijskim kraljem čuo je Sonatu „Pathétique“. – Nesputani hodovi kroz prostor i vrijeme, sankcionirani poslije Hesseovim „Putnicima na istok“, jedva prikriveno vode u središta psihoanalitičke dijagnostike, u infantilnost i san, gdje prema Freudovim riječima „optativ postaje prezent“.

„Kunstwollen“? Riegl je prvenstveno mislio na htijenje određene grupe iz koje proishodi stil, dakle na stanovitu kolektivnu nakanu koju će Jung spustiti u protuslovne dubine kolektivne podsvijesti, poistovjetivši uostalom „duboke slojeve duše sa suosjećanjem s davnim vremenima“. Premda, naravno, nema razloga da Riegllov glasoviti pojam interpretiramo psihološki, možemo ga kao i čitavu modernu psihologiju smatrati izdankom *voluntarizma*, koji je od pelagijanske hereze do *ekspresionizma* intelekt potčinjavao „bezumnoj, iracionalnoj, alogičkoj volji“, kako reče Schopenhauer. A budući da u opoziciji razuma i volje zvuči i zemljovidna opreka juga i sjevera s neugodnim etnoestetskim prizvukom, nije naodmet neutralizirati je etimološkim bonmotom Teutonca Nietzschea: „Kunst kommt von können. Wen sie von *wollen* käme, möchte sie *Wulst* heißen“ – dakle otprilike: „Umjetnost dolazi od *umjeti*. Kada bi dolazila od *htjeti*, zvala bi se htjetnost“.

„Suosjećanje s davninom“ nagnalo je i Abyja Warburga da društveno pamćenje istraži na historijskom materijalu. Me-

toda mu je komplementarna postupku analitičke psihologije, gotovo u duhu naše narodne poslovice: „Što se babi htilo, to se babi snilo“; jer Jung je smatrao da bi se povijest „cum grano salis“ jednako dobro mogla napisati iz snova kao i iz objektivno dostupnih tekstova. Warburg je bio uvjeren da u reflektirajućem činu analize slike obavlja funkciju koju čovjekovo slikovno pamćenje pod prinudom *nagona za izražavanjem*, obavlja u spontanu činu slikovne sinteze. U okrilju se Mnemosine i on i njegov predmet istraživanja, *prisjećaju već viđenih oblika*.

Problem je na psihodijagnostiku suzio Hermann Rorschach svojim glasovitim mrljama u koje pacijent može „projicirati“ što mu drago. Slikar Alexander Cozens zamišljao je tako pejzaže, Leonardo da Vinci poticao fantaziju, a Leon Battista Alberti tumačio podrijetlo umjetnosti. Romantički je liječnik i pjesnik Justinus Kerner opskrbljivao mrlje roščićima i repom te tako prizivao demone, a Piero di Cosimo je u bolesnikove ispljuvke na zidu „projicirao“ konjaničke bitke. Među slavim su Rorschachovim pacijentima i Hamlet i Polonije:

Hamlet. Vidite li onaj tamo oblak koji gotovo ima oblik deve?

Polonije. Mise mi, zaista slični devi.

Hamlet. Meni se čini da slični lasici.

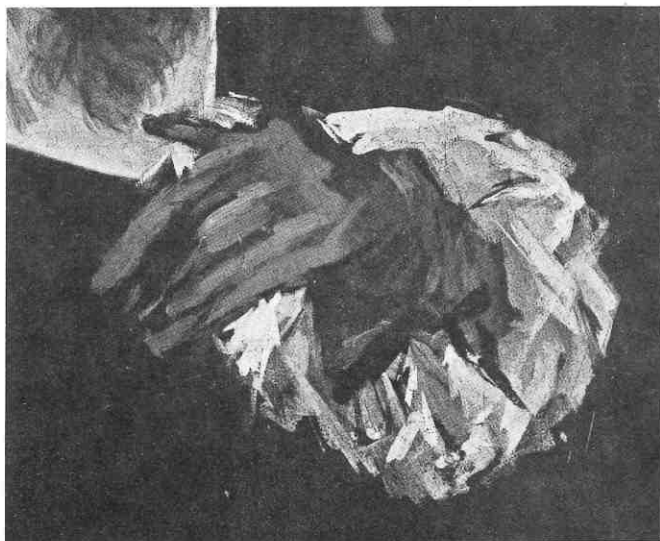
Polonije. Ima leđa poput lasice.

Hamlet. Ili poput kita.

Polonije. Mnogo je nalik na kita.¹

Svestrani je Kolo Moser s orijentalnom suzdržanošću intervenirao u (tada već) opalescentne „rorschachovske“ mrlje, izmamljujući na vidjelo salamandre i kameleone i Argove oči u paunovu perju. – A onda su pred Traklovim dubokim

¹ Prijevod Josipa Torbarine.



pogledom iz *opala*² stale izranjati – povorke Klimtovih motiva: blijedi i ljudi, ljiljanima ovjenčani svećenici slasti, zlatna i crvena ruha, djevojke što se pripijaju poput otrova, likovi što u voštanoj ukočenosti kroče kroz žar i dim (premda im se pût sve češće osipa i gnoji, ne toliko zbog inačice nekog tebankskog incesta koliko zbog blizine lazareta na istočnom frontu). – „Rorschachovski” fond ne mora dakako biti svečano jednoličan. Nekoć sažet u kakvu Halsovom detalju, u uvećanu je vrtlogu sljubio ljubavnike Kokoschkine „Oluje”: to je „Nevjesta vjetra”, „Die Windsbraut”, njemačka rodakinja antičkih Harpija – a Trakl je, čameći na praznu buretu iza slikarovih leđa, prisustvovao njezinu rođenju.

Spominjanjem Rorschachova testa ne premašimo samo vrlo karakterističan austrijski ekspresionistički idiom, nego i granice „klasičnog” ekspresionizma uopće. „Bezoblične” nas psihološke provokacije vode izravno u apstraktni ekspresionizam, u *informel*. No Kasimir Edschmid jamči da su i za „prave” ekspresioniste objašnjenja dolazila nakon naslikanih slika, naslovi i smislovi kao svojevrsan *après-vernissage*.

Rorschach je dakle smatrao da između svakodnevna vizuelnog zapažanja i tumačenja s pomoću „projekcija” postoji samo gradualna razlika. Ako smo zapažanja svjesni, govorimo o „tumačenju”, inače naprosto „vidimo.” No budući da u duhu logike istraživanja do plauzibilne hipoteze dolazimo *isključivanjem stanovitih mogućnosti*, možemo (statistički) omeđiti i „trpnost” Rorschachovih figura. Tada više ne govorimo o našem „projiciranju” u oblike, nego o *sugestiji* što iz oblika proizlazi. Moderni ekspresionizam od van Gogha do Kokoschke poznao je to ograničenje mogućnosti kao *figurativnost*. „Od prirode zadržavam samo stanovit redosljed i stanovitu točnost u primjeni tonova, studiram prirodu da izbjegnem nerazumnost – ali jesu li moje boje doista suk-

ladne prirodnima, o tome malo vodim računa” – pisao je van Gogh bratu.

Van Goghova neprecizna upotreba riječi *priroda* zapravo je zanimljiva falacija. Budući da je priroda za nj očigledno skup vidljivih stvari, *summa rerum*, neiskorištena je ostala polovica u evropskoj tradiciji karakteristične dvoznačnosti toga pojma. Jer „priroda” je i *origo rerum* ili *lex naturae*, dakle načelo *nastajanja* koje će u ekspresionizmu biti *na strani stvaralačkog subjekta*. Ili, kao što je napisao Klee u svojoj na poticaj Kasimira Edschmida nastaloj „Stvaralačkoj konfesiji”: „Umjetnik ne oponaša prirodu, nego stvara kao i ona.”

Da umjetnost treba da slijedi zakone prirode, a ne da oponaša njezinu vanjštinu, smatrao je (već?) oko sredine 19. st. graditelj Gottfried Semper. Njegov se „Stil u tehničkim i tektonskim umjetnostima” do u vrijeme Werkbunda veoma mnogo čitao. Ne moramo se obazirati na „viktorsku kontradikciju”, želju za pomirenjem tehnike i umjetnosti koja će ga izvanjski povezivati s funkcionalizmom Bauhauusa, nego istaći samo goetheovsku zamisao unutarnjeg rasta forme što će podsjećati na „posljednju *moralnu* instancu Bauhauusa”, kako je Gropius nazvao Paula Kleea. Prema Semperu, formalni su temelji kojima raspolaže priroda *simetrija*, *proporcionalnost* i *usmjerenost*. U organskom svijetu na savršenu simetriju naizlazimo u zatvorenim *primitivnim organizmima* koji lebde, koji nemaju vektora, nemaju usmjerenja. *Biljka* međutim svoju proporcionalnost duguje napetosti između težnje za rastom i otpora sile teže. *Životinje* napokon, zahvaljujući usmjerenju kretanju, razlikuju još i prednju i stražnju stranu, imaju dakle izrazit vektorski značaj. Riječ je o nagovještaju *dinamičke* simetrije koja će od Zeisinga do Ghyke, preko Fechnerove eksperimentalne provjere, domašiti i recentne preokupacije. Ekspresionistički je senzibilitet nepotrebno dražiti Semperovim konkretnim djelima. Pomirljivije je opet citirati Kleea: „Kažu da je Ingres uredio mirovanje. Ja bih, ponad patosa, želio urediti kretanje.”

„Formalizirano” gibanje i odgovarajući hermetički shematiizam, koji bi Croce svrstao u „astrologiju” estetike, tek naoko mimoilaze ekspresionističku temu. Nije ih rodilo samo isto vrijeme, nego i isti „sinestetski” duh: glazba se svojom eteričnijom tvari na *nečujnost* ezoteričkog ustrojstva najlakše oslanjala. Na začetku svoga modernog ekspresionističkog puta bila je „akustički informel”, nazivala se „slobodnom atonalnošću” – započela je s onim u što je uviralo ekspresionističko slikarstvo: kao da se uredna sinestetska paralelnost izobličila u manirističkom zrcalu. – U akustičke mrlje glazbenici nisu projicirali samo očajničke i ine vapaje, nego i različite sumjerljive strukture, doduše s dalekim i rubnim glazbenohistorijskim jamstvima, ali zato s inspiracijama nedvojbeno *vizuelne* provenijencije. Kao što je slikarstvo mnoge svoje nekonvencionalnosti branilo prizivima na konvencionalnu glazbu, tako je i glazba svoje novotarije artikulirala često posve rudimentarnim vizuelnim pravilnostima, zrcalnom simetrijom primjerice. A kako je glazba imanentnom temporalnošću bliža *razvojnim* zamislama, u njoj pretegoše sumjernosti zasnovane na konvergentnim matematskim nivoima, dakle ustrojstva svojstvena organskom rastu. Najdalje je u tome otišao Bartók – nipošto nauštrb oštre ekspresivnosti svoga zvuka. No najjasniji primjer upotpunjuje austrijski prilog modernom ekspresionizmu. To je Bergov „Wozzeck”, ekspresionističko djelo *kategzohen*: „bezumnom iracionalnom, alogičkom” *rastu* pjevačkih dionica suprotstavila se gotovo „nečujna” konstruktivistička *gravitacija* u instrumentalnom tkivu, iscrpivši paradoks s najekspresivnijim implikacijama. Nije li Ernst Ludwig Kirchner slično rezonirao, pišući da se „hijeroglifi” (tako je nazivao svoje slikarske čimbenike), „ti nenaturalistički produkti unutarnje slike vidljiva svijeta, formaliziraju prema u likovnim umjetnostima dotad neupotrebljivim zakonima refleksije, interferencije, polarizacije”?

Ali u ekspresionizmu je formalni uzrok (*causa formalis*, dakle ono što danas nazivamo strukturom) morao uzmaći pred djelujućim uzrokom (*causa efficiens*), interes se generalno od tvorevine pomakao na tvorca, s estetske na *moralnu instancu*. Stav, nagoviješten u antici i ondje kao i u naše vrijeme raspravljan zajedno s funkcionalizmom, klasično je for-

mulirao Goethe: „Zanima nas čin, ne učinjeno.” Ali do 18. stoljeća afekti su se *prikazivali*: iskrena i hinjena srdžba bija-hu formalno istovjetne. Iskrenost su zahtijevali samo moralisti kojima je umjetnost uopće bila suspektna. Sada se teoretski benigno oglasio John Ruskin, upitavši se je li neko umjetničko djelo napravljeno s radošću, „je li klesar bio sretan kad je na njemu radio”. Previdjevši trijezan odgovor da to nikada nećemo doznati, pretpostavio je da obuzdavanje agresivnosti mora biti plaćeno gubitkom spontanosti i osjetilne radosti. Estetsko je uživanje držao nasljedem neznanja i okrutnosti: „Ne tvrdim da to mogu objasniti, samo konstatiram činjenicu. Uljudni smo i prosvijećeni, poštujemo ljudski život, težimo za dobrim – te prije ili kasnije zapažamo da ne umijemo više praviti tako lijepe šalove kao prije. Poželimo li lijepo oslikano staklo, uvidjet ćemo da ga milosrdni kršćanin nije kadar napraviti. Morali bismo se vratiti u trinaesto ili četrnaesto stoljeće, u dane kada je Crni princ prije doručka umorio dvije tisuće muškaraca, žena i djece, samo zato što ga je spopala srdžba.” Svoje je naklonosti za srednji vijek crpio iz zubom vremena potpomognute „nesavršenosti” njegovih djela, oviseći pri tom o nehotičnim, „malim” percepcijama (*petites perceptions*) na kojima po Leibnizu počivaju iracionalni doživljaji. Govorilo se o Ruskinovu „grafološkom ekspresionizmu”, o teoretskom nagovještaju umjetnosti rukopisa i geste. „Informel” je očigledno konzekvenca iracionalnih nastojanja: i Leibniz, obrazlažući „male percepcije”, piše o „šumu mnoštva u kojem se ne razabire glas pojedinca, a za koji također valja imati sluha – inače cjelinu ne bismo ni mogli zapaziti”. Štoviše, o „malim percepcijama” ovisi prepletenost prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, protkanost svega svim, *sympnoia pánta*. U praksi nam je dakako dovoljno malo „nevješta” izobličenja i malo patine slučaja, za što se najpouzdanije brine starenje. Ostatak su forma i sadržaj. – I zbog toga se i Ruskinu i Kleeu srednji vijek činio *ekspresivnijim*.

Ne bijahu ni daleko od sv. Bernharda iz Clairvauxa, koji je govorio o izobličenoj, nagrđenoj ljepoti (*deformis formositas*) i lijepoj izobličenoj (*formosa deformitas*). A izobličeni su oblici opasni i lijepi zato što su izražajni.